

**EL RETABLO DE SAN ORENCIO, OBISPO DE AUCH,  
EN LA IGLESIA DE SAN LORENZO DE HUESCA: ANÁLISIS FORMAL  
E ICONOGRÁFICO A PARTIR DE SU RECIENTE RESTAURACIÓN**

Rosa ABADÍA ABADÍAS\*  
Elena AQUILUÉ PÉREZ\*\*  
M.<sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO\*\*\*  
Carlos GARCÉS MANAU\*\*\*\*

RESUMEN.— La última restauración del retablo de san Orencio, obispo de Auch, en la iglesia de San Lorenzo ha sido la ocasión propicia para realizar la investigación interdisciplinar que ahora se presenta. En este trabajo se analizan la documentación y el estilo formal del retablo, sus características técnicas y su proceso de restauración, así como su mensaje. En la obra, encargada por el oscense Tomás Femat, secretario de Felipe IV, se entretiene un complejo discurso devocional que tiene como trasfondo la defensa de san Orencio como uno de los santos propios de Huesca, a la vez que la exaltación de la eucaristía, uno de los temas principales de la Contrarreforma. Por supuesto, el elemento más destacado es el gran lienzo pintado en 1628 por el madrileño Pedro Núñez del Valle.

---

\* Restauradora de bienes culturales. Summa Conservación y Restauración. [abadia.abadias@gmail.com](mailto:abadia.abadias@gmail.com)

\*\* Restauradora de bienes culturales. Summa Conservación y Restauración. [elenaquilue@yahoo.es](mailto:elenaquilue@yahoo.es)

\*\*\* Universidad Autónoma del Estado de Morelos. [fontanacc@hotmail.com](mailto:fontanacc@hotmail.com)

\*\*\*\* Historiador. [garcesmanau@gmail.com](mailto:garcesmanau@gmail.com)

PALABRAS CLAVE.— Retablo de san Orencio, obispo de Auch. Iglesia de San Lorenzo. Tradiciones de los santos oscenses. Tomás Femat. Pedro Núñez del Valle.

ABSTRACT.— The most recent restoration of the altarpiece dedicated to Saint Orientius, Bishop of Auch, in the church of San Lorenzo has provided a good opportunity to carry out the interdisciplinary research work that is presented. The work analyses the relevant documentation and the formal style of the altarpiece, its technical characteristics and the restoration process, as well as the message it portrays. Commissioned by Tomás Femat of Huesca, secretary to Philip IV of Spain, the work displays a complex, interwoven devotional discourse, whose underlying subject is the defence of Saint Orientius, one of Huesca's own saints, while it also depicts the exaltation of the Eucharist, one of the central themes of the Counter-Reformation. The most outstanding element is the large painting by the Madrid painter Pedro Núñez del Valle, dating from 1628.

El conjunto retablístico de la iglesia laurentina oscense es uno de los más interesantes del primer barroco aragonés. Su pieza más significativa es también una de las más tardías: el retablo mayor, dedicado al titular, san Lorenzo. Este retablo, construido entre 1647 y 1650, aunque con lienzos pintados hacia 1675, fue el segundo en incorporar la columna salomónica en Aragón. De las grandes expectativas que despertó es sintomático que para poner en marcha su construcción la parroquia decidiera esperar a contar con una financiación segura (el pago corrió a cargo del infanzón Juan Martín Gastón, suegro de Vincencio Juan de Lastanosa), y que para escoger a su arquitecto, el mazonero Sebastián de Ruesta, se convocara un importante concurso público.<sup>1</sup> Se intentó por todos los medios que el nuevo retablo no desmereciera de su ya famoso antecesor, construido hacia 1500, y tampoco de los nuevos retablos de las capillas laterales de la iglesia, cuyas estructuras incorporaron una larga cadena de novedades formales que, en buena medida, se tuvieron en cuenta en la concepción y la realización del principal.

A partir de 1624, una vez terminadas la ampliación y la nueva fábrica de la iglesia de San Lorenzo, diferentes particulares y organismos piadosos se ocuparon de su dotación, tanto por lo que hace al clero (era fundamental contar con un capítulo de religiosos numeroso y con rentas suficientes) como en lo relativo al adorno cultural del nuevo edificio, lo que se tradujo en un sobresaliente ajuar litúrgico. En este apartado

---

<sup>1</sup> Véase el estudio correspondiente en este mismo número de *Argensola*.



*Retablo de san Orencio, obispo de Auch, con el lienzo pintado en 1628 por Pedro Núñez del Valle.  
(Foto: M.ª Celia Fontana Calvo)*

tuvieron un papel fundamental los dueños de capillas funerarias porque a ellos correspondió el acondicionamiento de estos espacios eclesiásticos semiprivados, presididos invariablemente por un retablo.

Una de las primeras capillas acondicionadas fue la de san Orencio, obispo de Auch, donde se realizó un interesante retablo ex profeso. La pieza ya fue estudiada por María José Pallarés, pero nuevos datos sobre el pintor y la temática de la obra se han considerado circunstancias suficientes para desarrollar este nuevo trabajo de carácter interdisciplinar, que coincide con la recuperación material de la obra después de un cuidado proceso de limpieza y restauración.

#### LA CAPILLA DE SAN ORENCIO, OBISPO DE AUCH, SU RETABLO Y SUS ALTERACIONES

En 1625, poco después de finalizar la construcción de la nueva iglesia de San Lorenzo (1607-1624), Tomás Femat y Sada, natural de Huesca y secretario de Felipe IV, solicitó a la parroquia la concesión de una capilla en la cabecera de la iglesia para que sirviera de enterramiento familiar. En respuesta a su petición le fue entregada la correspondiente al lado de la epístola, con el compromiso de decorarla.<sup>2</sup>

Seguramente a raíz de la iniciativa de Femat, la parroquia elaboró, o al menos aprobó, un diseño integral para la decoración de las dos capillas colaterales. De dicho proyecto se conserva un boceto a lápiz que lleva por título, en tinta sepia, “Idea para las dos capillas del presbiterio. N.º 1”. En él figura el elegante despiece de sillares que se llevó a cabo, y se recoge también la leyenda perimetral que se trasladó a la altura de la línea de impostas: “Esta capilla es de D. Tomás Femat, caballero del hábito de Santiago / del Consejo de Rey Felipe IV / su secretario del supremo de Aragón”. Este boceto remite a otro, en este caso desaparecido, para la embocadura de la capilla: “Todo este arco interior como el dibujo número 2”.<sup>3</sup>

Hasta fines del siglo XX no se tenía constancia de este acabado, pero a raíz de la última intervención de carácter general en la iglesia se pudo comprobar su existencia. En la capilla en cuestión se descubrió, pintado en todo el paramento, el elegante despiece de sillares previsto en el citado proyecto, silueteado en oro, y también la

<sup>2</sup> Balaguer (1959: 272) y Pallarés (2002: 30).

<sup>3</sup> Se reproduce el boceto en Fontana (1992a: 161).

leyenda que deja constancia del encargante y de su meritoria trayectoria en la corte. Además aparecieron motivos vegetales y fantásticos para destacar algunos elementos arquitectónicos y decoración figurada: tondos con los evangelistas y cuadros murales con paisaje e inscripción, en tan mal estado de conservación, por desgracia, que hasta ahora ha sido imposible identificar siquiera su temática. No obstante, se puede deducir por el contexto que las pinturas harían referencia a episodios de la vida de san Orencio obispo, o al traslado de algunas de sus reliquias desde Auch a Huesca en 1609, tema, en cualquier caso, convenientemente ambientado en el lugar del acontecimiento.

El retablo está dedicado al titular y fue realizado para reservar el Santísimo Sacramento, por lo que posee un tabernáculo en el centro de la predela.<sup>4</sup> Hasta mediados del siglo pasado el retablo se mantuvo en su lugar, pero entre 1948 y 1950 se llevaron a cabo reformas importantes en la iglesia de San Lorenzo que condujeron a su reacomodo. Para favorecer la devoción a la imagen del santo patrón situada en el oratorio de la sacristía, una escultura muy antigua con fama de santidad, se alteró el espacio de la capilla colateral del evangelio, y en su lugar se construyó una capilla dedicada a san Lorenzo, donde se ubicó el retablo barroco del citado oratorio con su sagrada imagen.<sup>5</sup> Seguramente el retablo colateral correspondiente perdió entonces su lienzo principal, del siglo XVII, dedicado a Nuestra Señora de la Esperanza, para colocar una imagen moderna de la Virgen del Amor Hermoso, y el nuevo conjunto se trasladó a la otra capilla colateral. El acabado mural de la capilla de san Orencio debió de quedar en ese momento enmascarado, y su retablo fue desplazado al último puesto de la nave de la epístola.<sup>6</sup> La iglesia de San Lorenzo mantuvo de ese modo una devoción mariana en un puesto de honor, a costa de un santo local que había perdido el valor devocional y político alcanzado en los siglos XVI y XVII, cuando la ciudad de Huesca construía su identidad y su prestigio a fuerza de atesorar importantes santos propios.

La larga y complicada historia de la capilla de san Orencio y su retablo da idea de los sucesivos cambios y de las alteraciones que han sufrido nuestras iglesias cuando determinadas devociones han perdido favor popular, y además la producción artística

---

<sup>4</sup> En 1675 se asentó sobre la capilla en el *Lumen* de la iglesia: “Está reservado el Santísimo y sirve de parroquia”. Archivo Diocesano de Huesca, sign. 7-3/18, f. 12r.

<sup>5</sup> Iguacen (1969: 85). Véase también la portada del periódico *Nueva España* de 10 de agosto de 1950.

<sup>6</sup> Juan Tormo, antes de la Guerra Civil, sitúa el cuadro principal en la sacristía de la iglesia: “El cuadro de San Orencio, en lo alto, es obra de Pedro Núñez”. Tormo (1942: 175) y Balaguer (1959: 272).

derivada de ese fervor siguió la estética barroca. El movimiento general en contra de este estilo hasta hace pocas décadas fue el causante, en este caso concreto, de la desaparición de un conjunto artístico integral muy destacado del primer Barroco aragonés.

#### TOMÁS FEMAT, ENCARGANTE DEL RETABLO Y LA PINTURA

La familia Femat es un linaje infanzón documentado en la ciudad de Huesca de mediados del siglo XVI a mediados de la centuria siguiente. Sus armas heráldicas, tal y como figuran en el retablo de san Orencio, consistían en un escudo partido, con una flor de lis y dos brazos que estrechan sus manos en su primer cuartel y una luna con rostro humano en el segundo.

La historia de esta familia oscense fue estudiada por Santiago Broto.<sup>7</sup> A finales del siglo XVI estaban casados Domingo Femat y Ángela Sada, y ambos fueron padres de Diego-Antonio y Tomás Femat. El 15 de marzo de 1609 —a la sazón día de San Orencio— el infanzón y mercader Diego-Antonio, estando enfermo, redactó un testamento donde dejó patente la gran devoción que profesaba al pretendido hermano de san Lorenzo, de quien ese mismo año la ciudad logró obtener unas preciadas reliquias. Entre las cláusulas del documento testamentario, la más interesante para el caso es la que se refiere al destino que tendría la herencia del infanzón si sus hijos murieran sin tomar estado. En ese caso, su hermano Tomás había de hacer una capilla “con su retablo” dedicada a san Orencio en la iglesia de San Lorenzo —entonces en obras—, para lo que debía emplear lo que “honrradamente fuere necesario”.<sup>8</sup> Como los hijos de Diego-Antonio alcanzaron la edad adulta, su patrimonio no se invirtió en la citada capilla, pero ello no impidió a su hermano Tomás, años después, construirla a título propio y con la misma advocación.

Tomás Femat logró hacer carrera en la corte. Residente en Madrid, durante el reinado de Felipe IV fue secretario del Consejo Supremo de Aragón, que era el organismo a través del que la monarquía hispánica gobernaba los territorios de la antigua Corona de Aragón tanto en España (Aragón, Cataluña, Valencia y Baleares) como en

<sup>7</sup> Broto (2012).

<sup>8</sup> Diego-Antonio dispuso también la fundación de una capellanía dedicada a san Orencio. Archivo Histórico Provincial de Huesca (en adelante, AHPHu), not. Esteban Ricos, n.º 1355, ff. 25r-26r.



*Firma de Tomás Femat en una carta al conde de Santa Coloma.*

*(Archivo de la Corona de Aragón, correspondencia del virrey conde de Santa Coloma, n.º 435: “Carta de Femat, Tomás, a Santa Coloma, conde de”. Foto: Rosa Abadía Abadías)*

Italia (Cerdeña, Sicilia y Nápoles). Femat fue secretario de los asuntos de Cerdeña entre 1622 y 1628 y del reino de Valencia desde 1628 hasta su muerte, ocurrida hacia 1641. En 1637 se le quisieron encomendar los negocios relativos a Cataluña, pero renunció a ello.<sup>9</sup> En 1628, el mismo año en que Núñez del Valle firmó el lienzo de san Orencio, Tomás Femat fue admitido como caballero en la prestigiosa Orden de Santiago, y la cruz de esta orden aparece, de hecho, asociada al escudo de los Femat, en el retablo.<sup>10</sup> Sus servicios en el Consejo de Aragón y su condición de caballero de Santiago son mencionados explícitamente, tal y como hemos visto, en la leyenda presente todavía en su capilla de San Lorenzo.

Contra todo pronóstico, Tomás Femat apostó por un retablo de pintura, que no debió de contratarse en Huesca. Los retablos de San Lorenzo heredados de la iglesia anterior, el de san Juan Baustista y el del santo Cristo —último y primero respectivamente de la nave del evangelio—, son de escultura, como los más importantes realizados en Huesca en el primer tercio del siglo XVII. La preferencia por el relieve y el bulto redondo debió de ser causa determinante para que en Aragón en esa época no hubiera pintores destacados y al tanto de las corrientes estilísticas del momento. Recuérdese que en 1632, cuando Faustino Cortés encargó el ciclo de san Lorenzo, hoy en la sacristía de la iglesia laurentina, recurrió a un pintor valenciano, Antonio Bisquert, de excelente colorido y formado aún en la tradición renacentista, no en las escuelas pictóricas

<sup>9</sup> Baltar (2001).

<sup>10</sup> Archivo Histórico Nacional, Orden de Santiago, exp. 2852, 1 de enero de 1628, y Expedientillos, n.º 1208, agosto de 1626.



*Firma y data latina autógrafas del autor, Pedro Núñez del Valle.  
Lienzo del retablo de san Orencio, obispo de Auch. (Foto: Rosa Abadía Abadías)*

que desde comienzos de siglo competían en Roma por atraer a los mejores pinceles. Para escoger al pintor adecuado, Femat se valió sin duda de sus contactos en la corte, y se decidió por un pintor madrileño todavía joven que se había formado en Italia, Pedro Núñez del Valle, quien firmó, orgulloso de estos estudios, en el cuadro de san Orencio: “*Petrus Nuñez Academicus Romanus faciebat Matrity 1628*” (la firma aparece en el interior de una gran piedra, en alusión, probablemente, a su propio nombre, *Petrus*).<sup>11</sup> No se debe pasar por alto que Femat encargó el lienzo en 1628, tres años después de obtener la adjudicación de la capilla, justo cuando fue distinguido con la Orden de Santiago, cuya cruz pudo colocar, como se ha dicho, en los escudos que acreditan la propiedad del retablo.

#### EL RETABLO DE SAN ORENCIO, OBISPO DE AUCH: ELEMENTOS FORMALES

Se trata de un retablo de madera tallada, dorada y policromada para alojar un gran tema principal en lienzo, de 8 por 4,60 metros aproximadamente. Su estructura es

<sup>11</sup> El primero en publicar una referencia a ella debió de ser Juan Francisco Andrés de Uztarroz en su libro sobre san Orencio, de 1648 (pp. 218-219).

sencilla e idéntica a la del retablo actual de la Virgen del Amor Hermoso, antes, como se ha dicho, de Nuestra Señora de la Esperanza. Ambos se construyeron para hacer *pendant* en las capillas colaterales del presbiterio.

El lienzo principal se aloja en un gran cuerpo tetrástilo de columnas corintias con estrías torsas de giros convergentes en cada par de soportes, muy novedosas en el momento. El cuerpo se remata con fragmentos de entablamento curvos, con volutas en los extremos y decoración de gallones. Sobre él se alza un ático dístico, también de columnas estriadas, que sirve de enmarcación a un Calvario pintado; sobre pedestales, exhibe escudos de los Femat asociados a la cruz de la Orden de Santiago. Sirve como remate un frontón partido con bola central y a los lados sencillos alerones de cierre.

No obstante su simplicidad, la estructura proporciona un interesante movimiento. El banco acusa el plano retrasado donde se presenta la pintura —para valorar más su profundidad— y, además, se estrecha lateralmente, de modo que sus columnas exteriores quedan voladas sobre ménsulas laterales, soportadas a su vez por niños tenantes. El sagrario —con un relieve de la Resurrección en la puerta y la misma distribución de soportes vista en el cuerpo—, se dispone en el centro del banco; a los lados se presentan dos cuadros, los de los santos Orencio y Paciencia y los santos niños Justo y Pastor, y finalmente cuatro relieves en los plintos de las columnas interiores con imágenes de dos santos dominicos letrados (llevan libro), uno de ellos seguramente santo Tomás de Aquino, el gran teólogo de la transustanciación; san Francisco, el *alter Christus*, que promovió especialmente la comunión; y san Jerónimo, que en sus escritos eucarísticos menciona la liturgia más antigua, atribuida a Santiago el Menor, el apóstol *hermano* de Cristo y obispo de Jerusalén.<sup>12</sup> Por debajo, el sotabanco exhibe las mismas armas del ático, a cada lado de una mesa de altar forrada de mármol en un trabajo moderno.

La mazonería es de madera tallada, dorada (cuerpo y ático) y plateada (sotabanco), con apliques de policromía y estofados en la figuración. Las armas heráldicas del sotabanco fueron en origen plateadas y corladas para que parecieran doradas. Sin embargo, en la actualidad la plata está oxidada y el aspecto de los plafones es oscuro.

Con toda probabilidad, solo el lienzo principal es de Pedro Núñez, los otros tres han de ser de un pintor local, como ocurre en casos similares. Tampoco se conocen los

---

<sup>12</sup> Krpan (1992: 62, n. 18).

nombres del dorador, el mazonero y el escultor, si es que las figuras fueron realizadas por un artesano diferente al mazonero.

### *Características de la mazonería policromada*

El retablo está fijado y anclado al muro con sistemas y sujeciones correspondientes al momento en que se trasladó a su ubicación actual. La mazonería es de madera de pino del país, resinoso y resistente, bien curado. Presenta las columnas macizas, sin vaciar, algo poco frecuente, y el ábaco de algunos capiteles está tallado y colocado sin tener en cuenta el sentido de la veta, lo que ha provocado resquebrajamientos con el secado de la madera. Por lo demás, la ejecución del retablo y el trabajo de talla, así como los ensamblés, colas de milano, y otros procedimientos son de excelente factura.

La preparación para el dorado consiste en una mezcla de colas animales y sulfato o carbonato cálcico aplicada en varias manos. Sobre ella se extienden otras capas de arcillas rojas o boles, sobre las que directamente está colocado el pan de oro al agua, utilizando láminas de oro fino, adheridas con *templás* de colas animales. Los escudos del sotabanco se realizaron con la técnica del plateado al agua, al que se añadió una resina natural coloreada para simular un aspecto dorado sin necesidad de emplear pan de oro.

El policromado de la mazonería, los escudos y los niños tenantes se llevó a cabo posiblemente con la técnica del temple al huevo, como en los relieves de la predela.

### *Los lienzos*

Los cuatro lienzos del retablo se pintaron al óleo sobre tela de lino previamente aparejada con una preparación de estuco. De acuerdo con la información facilitada por Larco Química y Arte, la preparación del lienzo de san Orencio consta de dos capas diferenciadas: la primera está hecha con colas animales y sulfato o carbonato cálcico, de color blanco, mientras que la segunda es un preparado de color rojo, de tipo mixto, formado con colas animales y aceites como aglutinantes y pigmentos de óxidos para obtener el color rojizo. Para evitar movimientos, este lienzo central está fijado a un soporte de madera compuesto por varias tablas colocadas en disposición horizontal y armadas por travesaños verticales en su reverso.

Los dos lienzos de pequeñas dimensiones de la predela habían sido sometidos a una intervención anterior.

### *Daños en el retablo*

La parroquia de San Lorenzo, comprometida con la conservación de su patrimonio, encargó en 2015 a la empresa Summa Conservación y Restauración un estudio del estado de conservación y una propuesta de intervención para el retablo.

La obra presentaba un gran deterioro. En algunas áreas los daños impedían la correcta transmisión del mensaje artístico e iconográfico, y en otras, más perjudicadas incluso, comprometían su estabilidad y su conservación físicas. Los lienzos tenían craqueladuras, pérdidas de capa pictórica y de soporte por quemaduras, impactos, desgastes por limpiezas agresivas, destensado de las telas, pérdidas de anclajes, tensiones en la estructura, alteración cromática por oxidación de barnices y depósitos y por aplicación de pátinas. La madera había sido atacada por xilófagos y tenía acumulación de escombros y elementos metálicos clavados.

El proceso de restauración comenzó en 2016 con la aceptación de la propuesta de intervención por parte de la Delegación de Patrimonio de la Diócesis de Huesca y el Departamento de Patrimonio de la Diputación Provincial de Huesca. Se contó además con la supervisión del Departamento de Patrimonio de la Diputación General de Aragón.

## INTERVENCIÓN EN EL RETABLO

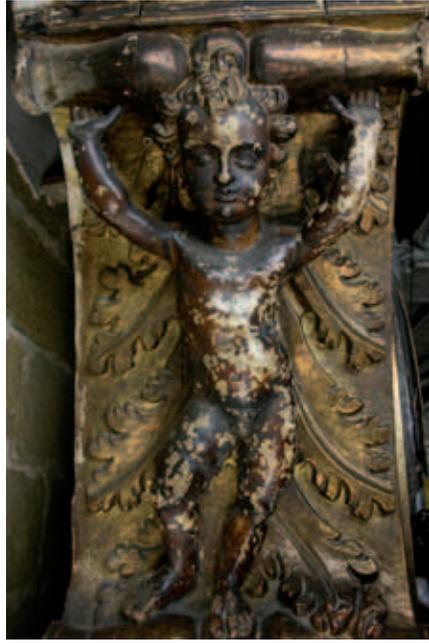
### *Restauración de la mazonería*

#### Extracción de polvo y depósitos

En el anverso del retablo, la eliminación del polvo acumulado sobre la mazonería se realizó por extracción con aspiradores profesionales, aplicados indirectamente, así como con brochas de pelo suave de poni para remover y arrastrar los depósitos. En el reverso se retiraron los depósitos por aspiración hasta donde se pudo acceder sin desmontar la obra. El desescombrado se completó cuando la parroquia quitó los escombros acumulados en la parte posterior del retablo.

#### Desinfección preventiva

Con el fin de eliminar y evitar posibles ataques de xilófagos y otros microorganismos fue necesaria una desinsectación de tipo curativo y preventivo con paradiclorobenceno, un hidrocarburo aromático que actúa por sublimación.



*Intervención en una de las ménsulas de la predela. Retablo de san Orencio, obispo de Auch.  
(Fotos: Rosa Abadía Abadías / M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)*

### Estucado/desestucado

Se reintegraron las zonas de pérdidas de preparación con estucos hechos a base de sulfato cálcico y colas de proteínas que se aplicaron en caliente y con pincel. Las reintegraciones se desestucaron después a nivel con bisturíes, escalpelos y abrasivos suaves.

### Limpieza físico-química

Para recuperar la originalidad de la obra, las capas policromas extemporáneas extendidas con el fin de ocultar el desgaste de las láminas del oro original fueron eliminadas por medios químicos. En este proceso se aplicó etanol y alcohol absoluto con apósitos de algodón. También se eliminaron barnices oxidados, suciedades, grasas acumuladas y gotas de cera, tras haber efectuado pruebas de solubilidad y haber elegido los disolventes apropiados. En las zonas más conflictivas se utilizó etanol aplicado con hisopos más bisturíes y escalpelos. Con espátulas térmicas se fundieron las salpicaduras de cera, que después se absorbieron con papel japon. Para limpiar las partes de difícil acceso se emplearon torundas, bisturíes y escalpelos.

### Fijado o sentado de color

Todas aquellas áreas en las que se detectó un debilitamiento significativo de la estructura estratigráfica fueron objeto de un asentado de la capa pictórica con materiales de origen natural (cola animal hidratada). De esta forma la intervención se limitó a la restitución de un estado próximo al original, sin aportar a las interfases de la estructura estratigráfica materiales distintos o de cualidades físico-químicas diferentes. La cola animal se aplicó en caliente con pincel y jeringuilla, tras haber humectado la zona con agua desionizada y etanol para facilitar la penetración del adhesivo. Asimismo se usaron espátulas térmicas y focos de radiación infrarroja cuando fue necesario pegar escamas y templar el soporte. Las superficies doradas se protegieron con goma laca, de fácil reversibilidad, para impedir el acceso del agua. Allí donde la policromía perdió asiento por degradación del soporte se aplicaron estucos de relleno o injertos de madera o resinas epoxídicas.

### Reintegración de las zonas policromadas

Las zonas de pérdida de policromía se reintegraron con técnicas legibles y reversibles, acuarelas y retoques con pigmentos al barniz, para devolver la unidad a la obra.



*Eliminación de cera. Retablo de san Orencio, obispo de Auch. (Fotos: Rosa Abadía Abadías)*

### *Restauración de los lienzos de san Orencio y el Calvario*

#### Estucado / desestucado

Las zonas de pérdida de preparación se cerraron con estuco compuesto de sulfato cálcico y cola proteica que se aplicó en caliente con pincel. Una vez seco, se procedió al desestucado con bisturíes hasta lograr el nivel de la policromía.

#### Limpieza

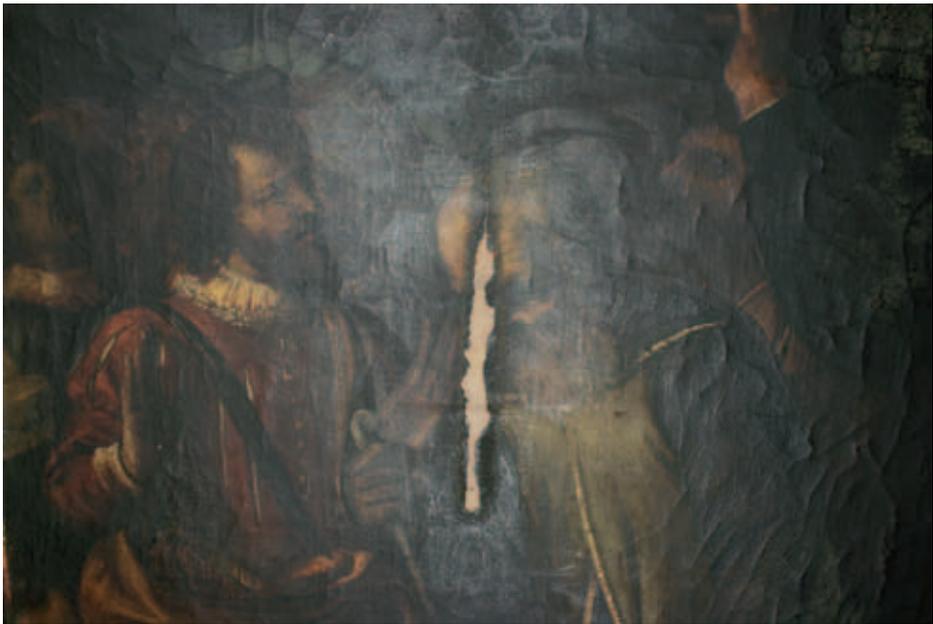
Se eliminaron barnices oxidados, suciedades grasas acumuladas y gotas de cera y pintura, tras haber efectuado las pruebas de solubilidad necesarias y haber elegido los disolventes apropiados. Para la remoción de barnices oxidados se utilizó etanol aplicado con hisopos y se procedió con bisturíes y escalpelos en las partes más conflictivas. No se intervino con disolventes en la delicada zona de la firma del lienzo de san Orencio. Esta y otras áreas ya estaban desgastadas por un intento de limpieza agresivo al que se debió de someter el lienzo a mediados del siglo pasado cuando se trasladó junto con el retablo a su lugar actual. Los tonos terrosos resultaron los más inestables y sufrieron abrasiones y pérdidas; por eso solo se limpiaron de polvo las partes correspondientes y se protegieron posteriormente con barniz.

#### Reintegración de soporte

Se preparó y se aplicó un refuerzo de tela sintética en la zona donde la tela-soporte se había perdido por un incremento térmico ocasionado por la llama de una vela.

#### Fijado o sentado de color

Todas aquellas partes en las que se detectó un debilitamiento significativo de la estructura estratigráfica (craqueladuras en forma de cazoleta) fueron objeto de un asentado sistemático de la capa pictórica con materiales de origen natural (cola animal hidratada). De esta forma, la intervención se limitó a la restitución de una situación próxima a la original, sin aportar a las interfases de la estructura estratigráfica materiales distintos o de cualidades físico-químicas diversas.



*Reposición de soporte perdido en el lienzo de san Orencio. Injerto de tela sintética.  
Retablo de san Orencio, obispo de Auch. (Fotos: Rosa Abadía Abadías)*



*Limpieza química en el lienzo de san Orencio. Eliminación de barnices y depósitos.  
Retablo de san Orencio, obispo de Auch. (Foto: Rosa Abadía Abadías)*

### Reintegración pictórica

Se realizó con una técnica legible, *regattino* en el caso de las lagunas grandes e imitativa para las pequeñas pérdidas. Se utilizaron en ambos casos pigmentos al agua (acuarelas) y al barniz, todos ellos reversibles.

### Protección

Para concluir, como última fase de la restauración de los lienzos se aplicó a toda la superficie pictórica una capa de barniz de resinas alifáticas disueltas en orgánicos (Regal) para que cumpla una función protectora y preserve la pintura original de la degradación provocada por la radiación lumínica. El uso de este producto es totalmente reversible.



*Proceso de fijado de la capa pictórica. Retablo de san Orencio, obispo de Auch.  
(Foto: Rosa Abadía Abadías)*

#### LEYENDAS Y TRADICIONES SOBRE LOS DOS ORENCIOS, PADRE E HIJO

En el lienzo principal del retablo está representado san Orencio, obispo de la ciudad francesa de Auch, un personaje histórico que vivió en el siglo v. Si aparece en esta obra de arte oscense es porque las tradiciones religiosas que surgieron en Huesca en época bajomedieval convirtieron en hermanos gemelos a san Orencio y san Lorenzo, el patrón de la ciudad, pese a que vivieron en épocas distintas (Lorenzo en el siglo III y Orencio dos centurias más tarde). Esas mismas tradiciones los hacían hijos del matrimonio formado por los también santos Orencio y Paciencia (tales progenitores figuran en el retablo: padre y madre están pintados juntos en la predela y san Orencio padre aparece en el cuadro pintado por Pedro Núñez del Valle).

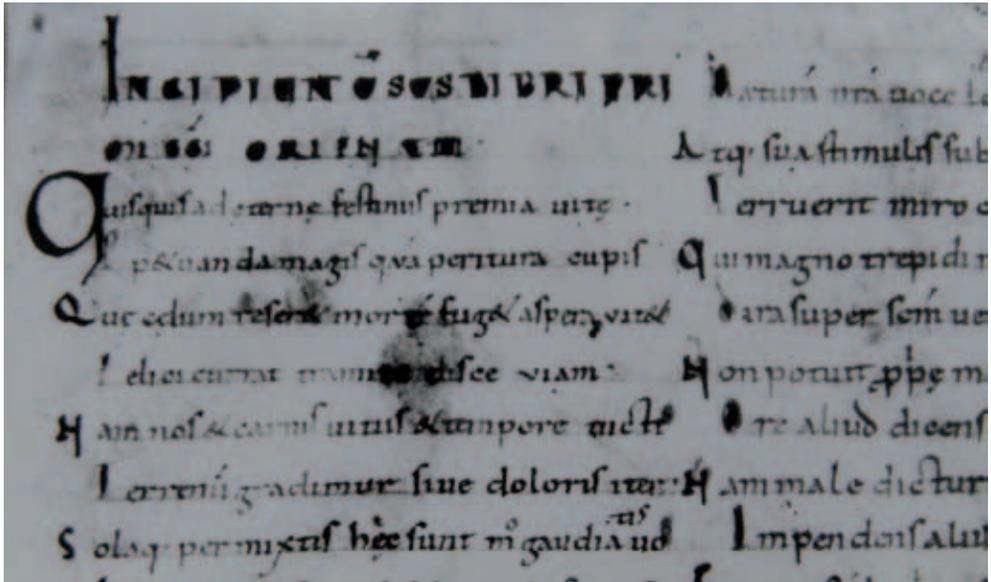
De acuerdo con Juan Antonio de Villarreal,<sup>13</sup> las tradiciones que sitúan a san Orencio como obispo de Aux pudieron nutrirse en parte con las referencias documentales

<sup>13</sup> Villarreal (1982 y 1986).

a un san Orencio eclesiástico del siglo V autor de un poema didáctico y moralizante conocido como *Commonitorium* que firmó como *Orencio, obispo de Auch*. El texto nos ha llegado a través de una copia del siglo X en letra carolina que se conserva en la Bibliothèqne nationale de France.

Además de esta obra, unas actas, cuyo núcleo primitivo puede ser del siglo V o del VI, constituyen la fuente principal para la hagiografía del santo obispo. Estos textos atribuyen a Orencio la expulsión de los demonios que impedían el cultivo del monte Narbeia. Después, en el año 439, siendo ya de edad avanzada, el santo habría sido emisario e intercesor del rey godo de Tolosa ante el ataque de las tropas imperiales romanas aliadas con los hunos y también se habría ocupado de la conversión de los vascones.

San Lorenzo, uno de los mártires más venerados en toda la cristiandad, murió en Roma el 10 de agosto del año 258, según la fecha más comúnmente aceptada. A partir del siglo VI, tal y como recoge la *Pasión de Policronio*, fue creencia general que era



Poema «INCIPIUNT VERSUS LIBRI PRIMI SANCTI ORIENTII EXPLICIT SANCTI ORIENTII». Encabezado de un manuscrito en letra carolina del siglo X, copia de otro del siglo V desaparecido, atribuido a Orencio, obispo de Auch. (Bibliothèque nationale de France. Imagen facilitada por Juan Antonio de Villarreal)

de origen hispano, y en el siglo XIII, un milenio después de su muerte, surgieron las tradiciones que afirmaban que san Lorenzo había nacido en Huesca —las cuales, por cierto, contaban con una doble sede: la ciudad y el pequeño pueblo de Loret (*Loret* en la documentación medieval), situado a pocos kilómetros—. <sup>14</sup>

Sin embargo, el primer testimonio que hace al mártir natural de Huesca no es aragonés, sino riojano. Se encuentra en el *Martirio de san Lorenzo*, una de las obras de Gonzalo de Berceo. En ese mismo siglo XIII hay ya noticias de iglesias y cofradías dedicadas a san Lorenzo en Huesca y Loret. La iglesia del pueblo de Loret pertenecía al castillo-abadía de Montearagón, que seguramente jugó un papel decisivo en el surgimiento de la tradición que situaba el nacimiento del santo en ese templo. Ello se vio favorecido por la extraordinaria similitud que presentaban, en estos siglos, los nombres de la población y el mártir: *Loret* y *Lorent* (*Loreto* y *Lorenzo*).

En los siglos XIV y XV Loret quedó despoblado y solo pervivió la iglesia de San Lorenzo, que continuaba dependiendo de Montearagón. Fue en esos siglos cuando nacieron las tradiciones sobre la familia del patrón de Huesca: la formaban los padres, san Orencio y santa Paciencia, y sus hijos gemelos, san Lorenzo y san Orencio. Dichas tradiciones situaban en Loret la casa y el sepulcro de los padres y el nacimiento de ambos hijos.

Las primeras noticias de la tumba de los padres de san Lorenzo en Loret son de 1330 y 1352, y la mención más antigua de sus nombres, *Orencio* y *Paciencia*, figura en un documento de 1387 del antipapa de Aviñón Clemente VII. En cuanto a san Orencio, obispo de Auch, al que otras tradiciones hacían natural de Urgel, en dos misales de la catedral de Huesca que el padre Huesca fechaba en el siglo XIV aparece ya como hijo de san Orencio y hermano de san Lorenzo. <sup>15</sup> A su *hermanamiento* con san Lorenzo debió de contribuir de nuevo la semejanza de sus nombres, *Lorenzo* y *Orencio*.

Las tradiciones sobre san Lorenzo y su familia figuraban en un breviario manuscrito que se guardaba, muy significativamente, en el castillo-abadía de Montearagón, al que pertenecía la iglesia de Loret. Dicho breviario se ha perdido, pero conservamos la copia que Francisco Diego de Aínsa incluyó en su historia de Huesca de 1619 (publicada, por tanto, solo nueve años antes de que Núñez del Valle pintara el lienzo de san Orencio).

---

<sup>14</sup> Véase, sobre dichas tradiciones, Garcés (2008 y 2015) y Fontana (2008b).

<sup>15</sup> Garcés (2008: 62).

Según las tradiciones recogidas en el breviario montearagonés,<sup>16</sup> en Loret nacieron, hijos de Orencio y Paciencia, dos hermanos gemelos que fueron llamados Orencio y Lorenzo. Años después pasó por Loret san Sixto, que luego sería papa, y, prendado de las cualidades de Lorenzo, se lo llevó consigo a Italia. Tras la muerte de Paciencia, una noche Orencio oyó una voz que le ordenaba abandonar su tierra, cosa que hizo en compañía de su hijo Orencio. Ambos atravesaron los Pirineos y llegaron al valle de Lavedan, en la diócesis de Tarbes. Allí Orencio padre realizó su primer exorcismo poniendo en fuga una legión de demonios. A partir de entonces padre e hijo vivieron separados. El viejo Orencio se dedicaba a trabajar la tierra y tenía a su servicio a una mujer y un criado, de nombre Experto, que era en realidad un demonio con figura humana. Experto trató, sin ningún éxito, de arruinar sus cosechas poniendo cizaña en lugar de buena semilla o haciendo que las aves del campo se comieran lo sembrado. Un día el demonio trajo un lobo que devoró uno de los animales con los que Orencio araba. Este, al descubrirlo, unció al lobo junto al otro y labró con ambos. Se trata de uno de los milagros más celebrados de san Orencio, representado todavía hoy, como veremos luego, en un cuadro conservado en la iglesia de San Lorenzo de Huesca.

Experto entró después en el cuerpo de la sirvienta. El demonio acabó por revelar al santo sus engaños y obtuvo de Orencio licencia para poseer a “la corneja”, persuadido como estaba el padre de san Lorenzo de que se refería al ave de ese nombre. Pero Experto lo engañó de nuevo, pues de quien hablaba en realidad era de Cornelia, hija de un rey o un duque de Francia. Cuando le llegaron noticias de que la joven había sido poseída por el diablo, Orencio salió hacia allí para realizar un postrer exorcismo, esta vez acompañado de su hijo, y al ponerse en camino su vara floreció milagrosamente. Con esa vara florida se ha representado a san Orencio padre en el arte oscense a lo largo de los siglos. El exorcismo de Cornelia, el más conocido de los realizados por el santo, figura en el lienzo de san Orencio pintado por Núñez del Valle.

Al regresar padre e hijo de exorcizar a Cornelia, el joven Orencio fue elegido obispo de Auch. El padre encontró muerta a su sirvienta y llevó a cabo el mayor de sus milagros al resucitarla. Poco después se le apareció su hijo Lorenzo, que había sufrido martirio en Roma, y le aconsejó que regresara a Huesca, donde sus conciudadanos padecían hambre a causa de la sequía. El viejo Orencio así lo hizo, y tras cruzar los

---

<sup>16</sup> Garcés (2008: 58-60).

Pirineos sus oraciones trajeron agua abundante a las tierras oscenses. San Orencio murió al poco y fue enterrado en Loret junto a su mujer, Paciencia.

Las tradiciones sobre Orencio padre, tal y como testimonia este último episodio, caracterizan al santo de modo muy distinto según si lo que se está narrando ocurre a uno u otro lado de los Pirineos. En tierras oscenses las reliquias de san Orencio, al que la tradición presenta como labrador, y de santa Paciencia eran veneradas en tiempo de sequía.<sup>17</sup> Orencio padre era conocido, de hecho, como *padre de las lluvias*. Con dicho nombre figuraba en un retablo del siglo xv de la Seo de Zaragoza y en una inscripción de la capilla que los hermanos Lastanosa fundaron en el xvii, precisamente bajo la advocación de san Orencio y santa Paciencia, en la catedral de Huesca.

Durante su estancia en Francia, sin embargo, Orencio padre es ante todo un consumado echador de demonios.<sup>18</sup> En relación con ello, por ejemplo, aparece, con la vara florecida antes de ponerse en camino para exorcizar a Cornelia y un pequeño demonio maniatado a sus pies, en el espléndido retrato del santo, pintado hacia 1500, que formaba parte del antiguo retablo de la iglesia de San Lorenzo de Huesca.<sup>19</sup> Y así, como exorcista, se le representó igualmente en el lienzo de 1628 de Pedro Núñez del Valle y en el cuadro pintado en 1661 por Lorenzo Agüesca que estudiaremos después.

Francisco Diego de Aínsa en su historia sobre las grandezas de Huesca (1619) reconocía saber muy poco sobre el santo que la tradición había consagrado como gemelo de san Lorenzo. Al final de su corta biografía, el historiador le dedica un soneto que termina con estos versos:

Púseme en los annales a mirarte,  
do apenas puede tu retrato hallarse,  
y hallele solamente aunque en bosquejos.  
Destos pues ha querido retratarte  
mi pluma aquí, mas ¿qué podrá sacarse  
de bosquejos tan cortos y tan viejos?<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Garcés (2008: 66-67).

<sup>18</sup> *Idem* (2001).

<sup>19</sup> *Idem* (2008: 75-83; en esp. 78).

<sup>20</sup> Aínsa (1619: 126).

No obstante, la ciudad de Huesca parecía decidida a remediar estas carencias. En el primer tercio del siglo XVII ofreció al santo sentidas muestras de devoción: en 1603 se abrieron los cimientos de la iglesia del nuevo convento de frailes capuchinos que, a petición del Concejo, fue dedicada a san Orencio, obispo de Auch;<sup>21</sup> el 14 de marzo de 1608, por ser la víspera de su festividad, se colocó la primera piedra de la iglesia laurentina;<sup>22</sup> en 1609 se celebró con grandes festejos la llegada de unas reliquias del santo procedentes de Auch; en 1612 se imprimió un detallado relato de dicha llegada, escrito por Francisco Diego de Aínsa, en cuya portada aparecía san Orencio sentado en su cátedra, vestido de pontifical, con báculo, mitra y capa, una iconografía que tiene algunas semejanzas con la empleada por Núñez del Valle en su lienzo, pero también sustanciales diferencias, como se comentará después; en 1619 el propio Aínsa publicó su historia de Huesca, en la que se detallaban, tal y como hemos visto, las tradiciones relativas a los dos Orencios; y Tomás Cortés, obispo de Teruel, ofició la primera misa en la nueva iglesia de San Lorenzo el 26 de septiembre de 1624,<sup>23</sup> festividad de San Orencio, que para entonces había cambiado de fecha. El 28 de febrero de 1610 el Concejo, de acuerdo con el obispo, se planteó trasladarla del 15 de marzo al 26 o el 27 de septiembre para conmemorar la llegada de las citadas reliquias a Huesca el año anterior en esos días.<sup>24</sup> Finalmente se escogió el 26.

En 1628 el cuadro pintado por Pedro Núñez del Valle vino a reforzar el vínculo entre los dos Orencios y el de ambos santos con Huesca a ojos de sus ciudadanos. Sin embargo, poco después comenzó a hacerse ostensible la incompatibilidad cronológica entre los supuestos gemelos. Estaba claro que san Lorenzo había muerto a mediados del siglo III y que san Orencio lo había hecho dos siglos después. En 1648, precisamente para replicar a quienes se negaban a creer que ambos habían sido hermanos, el cronista de Aragón Juan Francisco Andrés de Uztarroz publicó en Zaragoza una *Vida de san Orencio, obispo de Aux*.<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> Aínsa (1619: 579).

<sup>22</sup> Del solemne acto dio fe pública el notario Sebastián Canales, como consta en el protocolo correspondiente. AHPHu, n.º 707, ff. 148r-149r.

<sup>23</sup> Iguacen (1969: 56).

<sup>24</sup> Archivo Municipal de Huesca, actas municipales, 1609-1610, sign. 106, ff. 63v-64r.

<sup>25</sup> Garcés (2008: 56).

## SAN ORENCIO, OBISPO DE AUCH, EN LA OBRA DE PEDRO NÚÑEZ DEL VALLE

Pedro Núñez del Valle es un pintor de la escuela madrileña de la primera mitad del siglo XVII todavía poco conocido y con un catálogo de obra inconcluso, pero de notable calidad, y, desde luego, con gran prestigio en su época. Lope de Vega lo elogió en su *Laurel de Apolo* (Madrid, 1630) y el cronista de Felipe IV Lázaro Díaz del Valle, en su *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices (1656-1659)*, lo calificó de “insigne”.<sup>26</sup>

Originario de Madrid, se desconoce la fecha de su nacimiento —aunque José Luis Barrio Moya se decanta por 1597 o 1598—, pero se sabe con certeza que murió el 24 de agosto de 1649, un día después de redactar testamento.<sup>27</sup> Todavía muy joven, en 1613-1614 consta entre los miembros de la romana Academia de San Lucas, lo que el pintor manifiesta con orgullo en la firma del lienzo pintado para Huesca, como han recordado los investigadores del pintor desde el conde de la Viñaza. Sin duda, Núñez conoció en Roma de primera mano las tendencias artísticas más importantes del momento: el estilo clasicista iniciado por los Carracci en Bolonia, de enorme éxito entre sus contemporáneos, y el naturalismo de Caravaggio, criticado y censurado por ciertos tratadistas, pero que fue seguido también con enorme entusiasmo por los pintores dentro y fuera de Italia.

El cuadro de san Orencio se tuvo durante mucho tiempo como la primera obra de Núñez pintada tras su regreso de Italia. A tal error contribuyó el conde de la Viñaza, quien fechó el cuadro en 1623 al leer mal el año en la firma.<sup>28</sup> Pese a ser cinco años posterior, se trata de una obra excelente de su primera etapa pictórica, realizada solo un año después de que Núñez se presentara a cubrir la plaza de pintor del rey que había dejado vacante a su muerte Bartolomé González. Núñez no consiguió la titularidad, pero quedó en un meritorio cuarto puesto, lo que sin duda lo ayudó a la hora de desarrollar parte de su carrera al amparo de la corte.<sup>29</sup>

Desde el punto de vista formal, los recursos empleados por Núñez dejan muy patente su formación en Italia. La ambientación tenebrista y el valor otorgado a la copia del natural sitúan la obra en la órbita de los caravaggistas. No obstante, el dorado rompimiento de cielo con la paloma del Espíritu Santo en el centro de la parte superior

---

<sup>26</sup> Barrio (1997: 273-297; en esp. 278).

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 280, 283 y 295-297.

<sup>28</sup> Viñaza (1894: 192).

<sup>29</sup> Barrio (1997: 279 y 282).



San Orencio, obispo de Auch, de Pedro Núñez del Valle. 1628.  
*Retablo de san Orencio, obispo de Auch. (Foto: M.ª Celia Fontana Calvo)*

del lienzo, hacia donde eleva la mirada el santo, recuerda los arrobos con que Guido Reni, uno de los principales clasicistas del momento, presentaba sus figuras religiosas. Sin embargo, sí se corresponde con el naturalismo de Caravaggio el recurso de Núñez para acercar el personaje de Orencio al espectador —y a partir de ahí aumentar su devoción hacia él—: rodearlo de la verosimilitud que otorga el auténtico retrato. Por cierto, el rostro de Orencio está íntimamente relacionado con el del rey Melchor pintado en la *Adoración de los Magos*, lienzo firmado y fechado por Núñez en 1631 y hoy conservado en el Museo del Prado.

La rica capa pluvial de seda roja, adornada —según se puede deducir al observar la pintura— con brocado en oro, y con forro de un rojo especialmente saturado, es sin duda el ornamento más importante del santo, por encima de la mitra y del casi imperceptible anillo, joya, por cierto, que Orencio no luce en el dedo anular de su mano derecha, como debería, sino en el índice. Pero la capa pluvial no identifica por sí misma a un obispo, pues otras dignidades eclesiásticas la pueden llevar, ni tampoco la férula (bastón rematado en una cruz sin crucificado) que porta en la mano izquierda en lugar del báculo y que parece ornamentada con un niño Jesús de la Pasión. Estos dos elementos, junto con la paloma del Espíritu Santo del dorado empíreo, otorgan al santo un carácter especial. Si el san Orencio de Núñez va ataviado de esa forma es para estar en consonancia con el sentido eucarístico del retablo para el que se encargó, pues en él se iba a custodiar el Santísimo Sacramento consagrado por el Espíritu Santo, tan ostensible en el lienzo. Incluso podemos intuir que hay en la caracterización de san Orencio un recuerdo especial de la misa inaugural celebrada en la nueva iglesia de San Lorenzo, que hubo de ser de Espíritu Santo. La solemne ceremonia tuvo lugar, como se ha dicho, el día de San Orencio de 1624, y en ella el ya anciano obispo Cortés debió de llevar férula, atributo del presbítero como decano líder local de una congregación cristiana.

El pintor madrileño, en un esfuerzo de síntesis simbólica de corte conceptista, representó a Orencio como el santo sacerdote en su grado más elevado y pleno, el episcopal, que presenta, como ofrenda perfecta y digna de Dios, las especies del pan y el vino para convertirlas mediante la consagración en el cuerpo y la sangre de Cristo —sumo y eterno sacerdote—, custodiados ya en el tabernáculo del retablo. Sin la mediación del sacerdote no es posible acceder a Dios.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Véase, sobre la misión del sacerdote y su función mediadora, García Mateo (2011).

Pedro Núñez del Valle fue un pintor especializado en retrato, el género pictórico que, según Pacheco, entrañaba más dificultad.<sup>31</sup> Para reconocer esta destreza, Lope de Vega reunió a Núñez con Vicente Carducho, Eugenio Cajés y Antonio Lanchares, a quienes comparó con los míticos exponentes de la Antigüedad en cuanto a simulación, los pintores Zeuxis —autor del joven que llevaba un cesto de uvas tan reales que los pájaros se acercaban a picotearlas— y Apeles, “el mayor Pintor i el mayor Retratador, pues lo fue de Alexandro Magno”, como resaltó Pacheco.<sup>32</sup> Un dato cierto corrobora el prestigio de Núñez como retratista. En 1639 participó en la serie de retratos dobles



San Orencio, obispo de Auch, de Pedro Núñez del Valle, 1628. Detalle.  
Retablo de san Orencio, obispo de Auch. (Foto: M.<sup>ª</sup> Celia Fontana Calvo)

<sup>31</sup> La “ingeniosa invención de los Retratos”, “tan agradable en la Pintura, i tan digna de que los buenos ingenios la abracen”. Pacheco (1649: 432).

<sup>32</sup> Pacheco (1649: 433).

de reyes elaborada para decorar el Salón de Comedias del Alcázar de Madrid, donde trabajó con Francisco Camilo, Antonio Arias, Félix Castelo, Vicente Carducho, Alonso Cano, Diego Polo y Francisco Fernández.<sup>33</sup> Lo más importante para el caso es que fue el encargado de pintar al monarca reinante y a su padre.

El lienzo pintado para el retablo de Huesca valora el centro porque en él se alza la figura principal, el anciano obispo Orencio, a cuyo rostro la edad le ha conferido una especial dignidad. El plano más alejado y oscurecido es, en este caso, el que se distribuye en dos partes para alojar hazañas milagrosas. Núñez sigue por tanto un esquema utilizado desde muy atrás en apostolados, primero por artistas renacentistas y después por manieristas, como Jacques Callot en su serie dada a las prensas en 1625-1626 y 1631. El modelo consiste en combinar la poderosa efigie del santo —identificado por su atributo martirial— con episodios de su vida y de su muerte violenta. También el *San Andrés* de Zurbarán, compuesto a partir de elementos tomados del natural, como las telas y el rostro, es deudor de este tipo de composición, aunque el artista haya prescindido de las historias de acompañamiento. Núñez fue más fiel a la fórmula mencionada y solo la cambió lo necesario para adaptarla a un santo de diferente tipo, no mártir, sino confesor, y además muy poco conocido. El resultado, a la vista está, fue exitoso, pues sirvió para engrandecer la solemne —y a la vez devota— figura de Orencio al otorgarle la rotundidad de un santo-estatua.

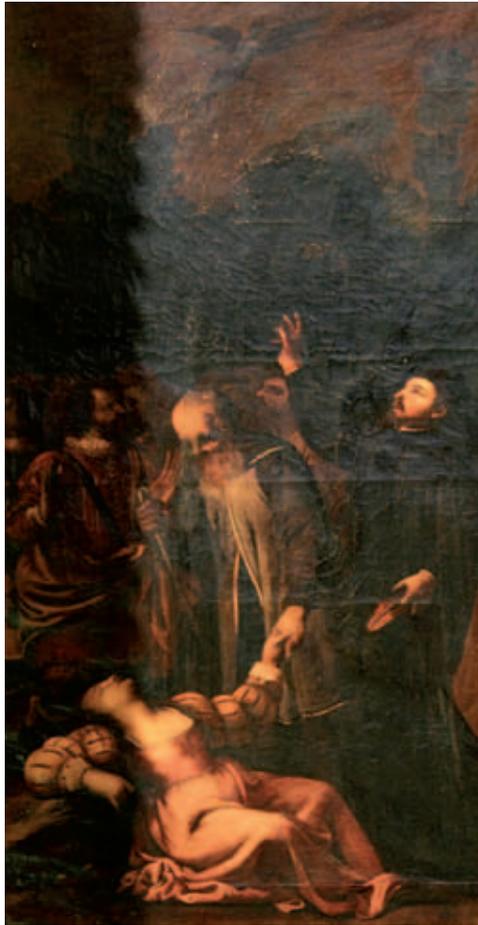
Detrás del santo obispo, y en un plano posterior que pretende dar sensación de lejanía, con figuras reducidas, se muestran episodios protagonizados por los dos Orencios en territorio francés. En la parte izquierda san Orencio padre acaba de exorcizar a Cornelia. La escena, desde luego, sintetiza el poder taumátúrgico del santo. En la versión pictórica de Núñez el anciano Orencio ya ha liberado a la joven de su diabólico opresor —sin duda con ayuda de la vara que porta en la mano derecha—, pero mantiene todavía su atención en ella, que yace desfallecida. Entonces, como narra Aínsa y detalla el cuadro, “el santo la levantó de la mano sana y buena con admiración y espanto de todos quantos estaban presentes”.<sup>34</sup> Entre ellos figura el clérigo Orencio, vestido con sotana y bonete, que se muestra especialmente atento al resultado del exorcismo: la huida del negro demonio, con cuernos y rabo, que desaparece en la fronda. Mientras, el

<sup>33</sup> Barrio (1997: 282).

<sup>34</sup> Aínsa (1619: 118).

padre de Cornelia, ataviado con ropas lujosas, de acuerdo con su noble condición, abre los brazos admirado ante los prodigios.

La escena de la derecha corresponde plenamente a Orencio hijo, y de nuevo parece estar de acuerdo con la versión de Aínsa. Cuenta el cronista que Orencio convirtió a “muchos idólatras en la tierra de los vascos y destruyó todos los ídolos que en el monte de Arveja, que está en la parte septentrional de Aux, avía, y ahuyentó y echó a todos los demonios que en aquellos ídolos y simulacros daban



*Exorcismo de Cornelia por san Orencio padre. Retablo de san Orencio, obispo de Auch. (Foto: Rosa Abadía Abadías)*



*Conversión de los vascones por san Orencio, obispo de Auch.  
Retablo de san Orencio, obispo de Auch. (Foto: Rosa Abadía Abadías)*

respuestas<sup>35</sup>.<sup>35</sup> Núñez, efectivamente, tuvo muy en cuenta esta localización, porque la escena tiene como punto de referencia las murallas de una ciudad a lo lejos. Allí dispuso una escultura de Cupido, que cuesta entender como antigua divinidad de los vascones, pero seguramente la figura no hace referencia en concreto al dios grecorromano, sino a Eros como el *amor profano*, contrario al *amor sacro*, encarnado por Cristo. En la escena, san Orencio, de nuevo vestido con sotana y bonete, se dirige a la vistosa imagen

---

<sup>35</sup> Aínsa (1619: 124).



*De arriba abajo: Calvario; relieves de santos dominicos, san Francisco y san Jerónimo; lienzos de los santos Orencio y Paciencia y de los santos Justo y Pastor. Retablo de san Orencio, obispo de Auch. (Fotos: M.ª Celia Fontana Calvo)*

—o, más propiamente, al que parece el líder del grupo de devotos que se aferran con fuerza a ella— para mostrar a los hombres sus efectos. Las acciones del falso dios son bien visibles para sus fieles y también para quienes contemplan la escena pintada por Núñez. El amor profano no proporciona la vida eterna como Cristo, sino la muerte, de lo que dan fe los cadáveres escorizados del grupo, dispuestos en primer término.

Por lo que se refiere a las pinturas menores del retablo, se desconoce su autor, pero quizás, como era habitual en la época, corrieron a cargo de un pintor local. En cuanto a su temática, el Calvario cumple la función de representar, como se ha dicho, el sacrificio de Cristo en la cruz, y los cuadros de la predela funcionan como ecos que hacen resonar con más fuerza la figura de Orencio en Huesca. A la derecha se encuentra el cuadro de sus padres, los santos Orencio y Paciencia, delante de un umbral, claro traslado de la iconografía de san Joaquín y santa Ana ante la Puerta Dorada de Jerusalén. El reducido tamaño del lienzo no se corresponde con su importancia temática, porque la imagen implica una enorme dignidad para el casto matrimonio, que se equipara con el formado por los padres de la Virgen, concebida inmaculada, sin unión carnal. Por otro lado, los santos niños Justo y Pastor, retratados en el cuadrado de la izquierda de la predela, tan semejantes entre sí que parecen gemelos, están unidos en su sacrificio, el cual, por especialmente puro, puede ser muy agradable a Dios, como el de Cristo. Tanto Orencio y Paciencia como los santos niños se repiten en el banco del retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo, construido entre 1647 y 1650, quizá igualmente con un sentido de custodios eucarísticos debido a su pureza y su sacrificio.

#### LOS LIENZOS SOBRE SAN ORENCIO PADRE PINTADOS POR LORENZO AGÜESCA

Francisco Diego de Aínsa, en 1619, aportaba como indicios para dar credibilidad a las legendarias vidas de los dos Orencios no solo las fuentes escritas, sino también las representaciones plásticas. Cuenta que en “antiguos retablos, y principalmente en uno que hay en la metropolitana iglesia de Zaragoza y en otro en la iglesia de Loreto”, así como “en las puertas del retablo mayor de San Lorenzo de Huesca”, realizado hacia 1500, se podía observar el episodio, que antecede al exorcismo de Cornelia, que terminó con un lobo uncido al yugo de san Orencio en sustitución del buey al que había dado muerte.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Aínsa (1619: 117) y Ramón de Huesca (1792: 247-248).

Esas tres escenas artísticas evocadas por Aínsa en Zaragoza, Huesca y Loreto no han llegado, por desgracia, hasta nosotros, y casi han desaparecido, como se ha dicho, los cuadritos murales de la antigua capilla de san Orencio, pintados hacia 1628. Sin embargo, sí contamos todavía con otras pinturas, algo posteriores, que tienen como protagonista absoluto a san Orencio padre. Se trata de dos cuadros *países* —según se denominan en la documentación— firmados por el doctor Lorenzo Agüesca (“D. L. A. L.” [la última *L.* no es segura]) y fechados en Huesca en 1661, justo el año en que el sacerdote pintor se convirtió en racionero de San Lorenzo.<sup>37</sup> Los lienzos se destinaron inicialmente a la *capillica* de la sacristía de la iglesia laurentina y después se colocaron en el oratorio que sustituyó a esta en el siglo XVIII, donde los conoció Tormo Cervino antes de la Guerra Civil.<sup>38</sup> En 1969 volvieron a llamar la atención de Damián Iguacen.



*Yunta con un buey y un lobo conducida por Experto, representado con garras, cuernos y patas de demonio, en el primero de los lienzos países. Oratorio de la sacristía de San Lorenzo.*

(Foto: Rosa Abadía Abadías)

<sup>37</sup> “Al doctor Lorenzo Adagüesca por pintar la sacristía, renovar los doce cuadros de la Historia del Santo y los dos retratos del Sr. Obispo Cortés y del Sr. Vizconde, y dos cuadros países para la Capillica de la Sacristía, 200 libras” (libro de cuentas de la sacristía de San Lorenzo, años 1638-1778). Iguacen (1969: 118-119). Sobre la sacristía de la iglesia de San Lorenzo y la biografía de Lorenzo Agüesca, véase Fontana (1992b y 2008a).

<sup>38</sup> “En los muros laterales dos curiosos cuadritos apaisados de paisajes y escenas de caballeros y labradores, que pueden pasar como típicos de época, siglo XVII. Llevan fecha 1661 y las iniciales D. L. A.”. Tormo (1942: 169).



*Cortesanos visitando a san Orencio en el primero de los lienzos países.  
Oratorio de la sacristía de San Lorenzo. (Fotos: Rosa Abadía Abadías)*

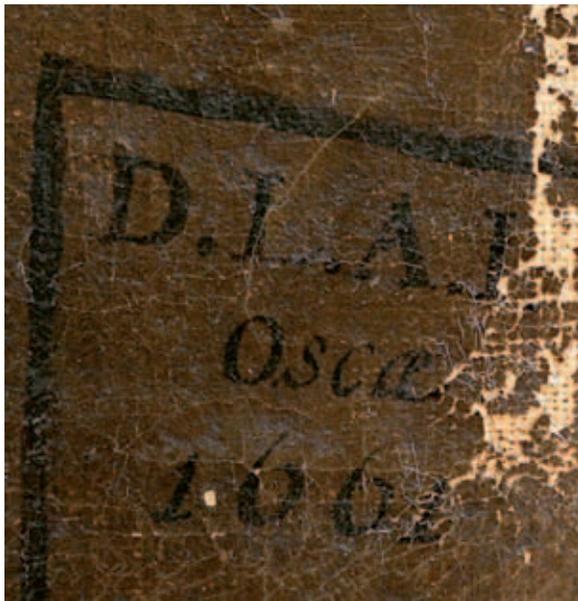
En ellos recurrió al género del paisaje para destacar los lugares donde habían tenido lugar los episodios. Desde el punto de vista formal, Agüesca siguió puntualmente, sobre todo por lo que respecta a la ordenación de planos y la colocación de los personajes, las recomendaciones dadas por Francisco Pacheco.<sup>39</sup> Así produjo dos cuadros de figuras en primer término con un fondo de paisaje.



*Exorcismo de Cornelia por san Orencio padre en el segundo de los lienzos países. Oratorio de la sacristía de San Lorenzo. (Foto: Rosa Abadía Abadías)*

---

<sup>39</sup> Pacheco (1649: 422-426).



*Cortezanos asistiendo al exorcismo y detalle de la firma. Oratorio de la sacristía de San Lorenzo.  
(Fotos: Rosa Abadía Abadías)*

Como se ha dicho, el primero de esos lienzos relata en imágenes la historia del demonio que extorsionaba al santo labrador Orencio, para lo cual decidió presentarse como un criado tan eficiente en su trabajo que tenía por nombre *Experto* (la tradición popular todavía atribuye al demonio una gran sabiduría). En la casa que san Orencio posee en el sur de Francia, como muestra el lienzo, *Experto*, que apenas puede disimular sus cuernos y otros distintivos demoniacos, ara la tierra con una disímil yunta formada por un buey y un lobo. Ese extraño lobo, amansado y recuperado para el trabajo por san Orencio, es el que ha matado previamente al otro buey. En otra parte del cuadro vemos a unos caballeros que han llegado a visitar a san Orencio, que aparece arando con una segunda yunta. Han venido, muy probablemente, para pedir al santo que acuda a librar del demonio a la joven Cornelia, protagonista del segundo de los cuadros.

El segundo lienzo se refiere, en efecto, al exorcismo de Cornelia. Agüesca puso en imágenes un momento inmediatamente anterior al recreado por Núñez: el instante justo de la expulsión del demonio, tras la cual la joven comienza a desvanecerse y ha de ser sostenida por sus damas de compañía, mientras que el pequeño dragón del maligno ha emprendido ya el vuelo. Los espectadores, a modo de testigos, llegan al lugar de los hechos como si se aproximaran a contemplar una representación teatral.

Gracias a la capilla financiada por Tomás Femat, y especialmente a su retablo, Huesca contó con una imagen de san Orencio, obispo de Auch, tan realista y verosímil como un retrato. Ese personaje que el tiempo se había encargado de desdibujar —o que nunca terminó de concretar, según se mire— ya contaba desde 1609 con reliquias en la ciudad y a partir de 1628 con una pintura tipo *verdadera imagen*. Así, en el primer tercio del siglo XVII Huesca consiguió lo que la piedad contrarreformista pretendía de quienes ya habían alcanzado el cielo: contar con pruebas de santidad materiales (reliquias) y también con imágenes explícitas que movieran a la devoción. Atrás quedaban —aunque sin desaparecer del todo— las historias y los episodios medievales, más o menos legendarios, presa fácil de las hirientes críticas de los incrédulos protestantes.

## BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA E IRIARTE, Francisco Diego de (1619), *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, Huesca, Pedro Cabarte.
- ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco (1648), *Vida de san Orencio, obispo de Aux: traslación de sus reliquias a la ciudad de Huesca, su patria, y de las de san Orencio y santa Paciencia, sus gloriosos padres, al monasterio de San Orencio de la ciudad de Aux*, Zaragoza, Pedro Lanaja y Lamarca.

- BALAGUER SÁNCHEZ, Federico (1959), “Pinturas de Pedro Núñez en la iglesia de San Lorenzo”, *Argensola*, 39, pp. 272-273.
- BALTAR RODRÍGUEZ, Juan Francisco (2001), “Las negociaciones del Consejo de Aragón en el siglo XVII”, *Anuario de Historia del Derecho Español*, 71, pp. 267-316.
- BARRIO MOYA, José Luis (1997), “El pintor madrileño Pedro Núñez del Valle: datos para su biografía”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 85 (2.º semestre), pp. 273-297.
- BROTO APARICIO, Santiago (2012), “Femat y Funes, dos linajes oscenses”, *Diario del Alto Aragón*, 26 de febrero.
- FONTANA CALVO, M.ª Celia (1992a), *La fábrica de la iglesia de San Lorenzo de Huesca entre 1607 y 1624: aspectos económico-sociales*, Zaragoza / Huesca, IFC / IEA.
- (1992b), “Iconografía laurentina en la sacristía de la iglesia de San Lorenzo de Huesca”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 47, pp. 119-159.
- (2008a), “La bóveda de la sacristía de San Lorenzo de Huesca: un programa del siglo XVII en torno a la prosperidad y la virtud”, *Argensola*, 118, pp. 85-143.
- (2008b), “Sobre la creencia, a comienzos del siglo XVII, del nacimiento de san Lorenzo en la ciudad de Huesca”, *Argensola*, 118, pp. 208-232.
- GARCÉS MANAU, Carlos (2001), “El padre de san Lorenzo, echador de demonios”, *Diario del Alto Aragón*, 10 de agosto.
- (2008), “Huesca y su patrón san Lorenzo: historia de las tradiciones laurentinas oscenses (siglos XII a XV)”, *Argensola*, 118, pp. 15-84.
- (2015), “Huesca y su patrón san Lorenzo: nuevas evidencias sobre el origen de las tradiciones laurentinas oscenses”, *Argensola*, 125, pp. 201-212.
- GARCÍA MATEO, Rogelio (2011), “La mediación de Cristo como acto sacerdotal según san Juan de Ávila”, *Archivo Teológico Granadino*, 74, pp. 129-150.
- IGUACEN BORÁU, Damián (1969), *La basílica de S. Lorenzo de Huesca*, Huesca, s. n.
- KRPAN, Domingo (1992), “Los padres y las anáforas eucarísticas”, *Teología: revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, 59, pp. 57-63.
- PACHECO, Francisco (1649), *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, Simón Fajardo.
- PALLARÉS FERRER, María José (2002), *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, IEA.
- RAMÓN DE HUESCA (1792), *Teatro histórico de las Iglesias del reino de Aragón*, t. v, Pamplona, Impr. de José Longás.
- TORMO CERVINO, Juan (1942), *Huesca: cartilla turística*, Huesca, Tall. Tipogr. Aguarón.
- VILLARREAL GARASA, Juan Antonio (1982), “Virgilio y san Orencio”, *Argensola*, 35, pp. 347-390.
- (1986), “De S. Orientius, poeta”, *Aragonia Sacra*, 1, pp. 97-124.
- VIÑAZA, Cipriano Muñoz y Manzano, conde de la (1894), *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, de D. Juan Agustín Cédán Bermúdez, vol. III, Madrid, Tip. de los Huérfanos.